Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Heft 186

Marco Stroppa

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2019

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 186
Marco Stroppa
Herausgegeben von Ulrich Tadday
August 2019

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-819-7

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Roberto Masotti, © Casa Ricordi, Milan, Italy

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 68,– oder im UN!-Abo für € 48,– durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 26,–

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge 186

Marco Stroppa

Vorwort

Der Komponist Marco Stroppa (*1959) schafft seine Werke wie ein Architekt: Jeder kleine Baustein muss berechnet und perfekt positioniert sein, damit seine kunstästhetische Vision sich optimal entfalten kann. Thema des Bandes sind die Grundsätze und Organisation der Musikarchitektur Marco Stroppas, seine Vorstellung vom musikalischen Raum und sein komplexer Begriff des elektronischen bzw. computergestützten Komponierens.

Computergestütztes Komponieren ist allerdings ein relativ unbestimmter Begriff, der weder einem Musikstil noch einer Gattung entspricht oder eine Klangspezifik bezeichnet. Marco Stroppa schlug hier seinen künstlerischen Weg ein, der umso gradliniger wurde, je mehr er das allgemeine Unspezifische des Begriffs als sein persönliches Spielfeld betrachtete. Da dieser Weg von den ersten Anfängen der kompositorischen Arbeit mit Computern bis heute reicht, ist er als Pionier wie als Experte des computergestützten Komponierens anzusprechen.

Innerhalb des vorliegenden Bandes wird eine Reihe von Einzelwerken zur Sprache gebracht, darunter kleinere wie »Moai«, ein Stück aus *Miniature Estrose, Primo Libro* (1991–2002) für Klavier und größere wie das Orchesterstück *Hiranyaloka* (1994). Ein weiter Bogen spannt sich von Marco Stroppas erster Radiooper, *Proemio* (1990) bis hin zu seiner neuesten Oper, *Re Orso* (2012). Und die Analyse des elektronischen Parts zu *Traiettoria* für Klavier und computergenerierte Klänge (1982–84) zeigt darüber hinaus, dass dramaturgische Aspekte auch in Stroppas Instrumentalmusik eine Rolle spielen. Auf diese Art gewährt der Band einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten, macht die Komplexität seiner Werke erfahrbar und lässt gleichzeitig die tiefe Bewunderung für die filigranen klanglichen Resultate spüren.

Einleitend nimmt Elena Ungeheuer die Herausforderung an, einen Gesamtblick auf Stroppas Denk- und Schaffensuniversum zu werfen, ein Unterfangen, das angesichts der gegebenen kompositorischen Komplexität eigens gewürdigt werden will. Im Anschluss daran widmet sich Giacomo Albert der musikalischen Form Stroppas als einer vielschichtigen dramatischen Struktur, die sich im Laufe der letzten fünfzehn Jahre gewandelt hat. Ausgehend von der Diskussion einiger früher theoretischer Beiträge Stroppas zu *Traiettoria* (1982–84) konzentriert sich der folgende Aufsatz Pascal Decroupets dann auf analytische Betrachtungen zum Stück »Moai« aus den *Miniature estrose* (ab 1991) für Klavier sowie den Beginn der Orchesterpartitur *Hiranyaloka* (1993–94), der auf dieser Miniatur gründet. An Giacomo Alberts Ausführungen knüpft Giordano Ferrari an, indem er Stroppas Weg der musikalischen Dramaturgie nachgeht. Zunächst werden die beiden Radioopern einer näheren Betrachtung unterzogen, das Verhältnis von Text und Musik in *Proemio* (1990) und die Verwendung von Klang und Stimme in *In cielo in terra in*

mare (1992). Dann werden Stroppas erste Erfahrungen mit der Bühnenperformance betrachtet, um schließlich die entscheidenden Schritte zur Schaffung eines eigenen zeitgenössischen Musiktheaters zu verstehen, die sich in seiner Oper *Re Orso* (2012) auf der Grundlage der Fabel von Arrigo Boito vollziehen. Der zweite Aufsatz, den Elena Ungeheuer zum Band beisteuert, behandelt Stroppas kompositorischen Umgang mit dem Raum. Nach Ungeheuer könnte man Stroppa auch als Pionier der Klangspatialisierung bezeichnen, der avant la lettre schon immer den Raum als Klangparameter kompositorisch verarbeitet hat. Korrespondierend dazu kommt der Komponist selbst zu Wort: Marco Stropppa führt in sein Konzept multipler Formen ein und gibt damit zugleich eine musiktheoretische Fundierung seiner kompositorischen Arbeit. Zum Abschluss des Bandes stellt das Autorenkollektiv Elena Ungeheuer, Marco Stroppa, Arshia Cont und Jean Bresson den Komponisten Marco Stroppa als eine führende Figur in den heutigen Diskursen über Musiktechnologie vor. Seit Ende der 1980er Jahre am IRCAM tätig, hat er Techniken der computergestützten Komposition vorangetrieben und weiterentwickelt. Der Leser erhält hiermit tiefere Einblicke in Stroppas Konzept des computergestützten Komponierens, in die Programmumgebung seiner kompositorischen Verfahren und in die Wechselwirkungen des Denkens in Musik und Informatik.

Für die Anregung und Verwirklichung des vorliegenden Bandes ist der Herausgeber in ganz besonderem Maße Elena Ungeheuer zu Dank verpflichtet. Danken möchte er aber auch David Rauh, der zur Realisation des Bandes erheblich beigetragen hat, und nicht zuletzt auch Oliver Wiener.

Ulrich Tadday

Elena Ungeheuer

Marco Stroppas Räume

Raumordnungen

Vergegenwärtigt man sich die Selbstverständlichkeit, mit der Marco Stroppa seit seinen ersten Werken Raum Beachtung schenkt, erscheint der Nimbus des Bahnbrechenden, der in der letzten Dekade dem Projekt ›Spatialisierung von Musik‹ anhaftet, befremdlich. Möglicherweise liegt eine Erklärung von Stroppas Andersartigkeit in der doppelten Botschaft der folgenden mündlichen Äußerung, deren erster Teil zunächst frappiert, um im zweiten Teil umso plausibler zu werden:

> »Raum ist eine schwache Dimension der Musik. Ein schöner Raum mit blöder Musik macht die Musik nicht besser. Schöne Musik mit schlechtem Raum macht die Musik nicht schlechter. Wenn Raum und musikalisches Material zusammenkommen, dann hat man eine Nirwana-Erfahrung. Sie machen sich gegenseitig einzigartig. Raum und Material müssen miteinander kooperieren. Dann ist es unglaublich schön.«[1]

Raum ist ein performatives Addendum, das einer komponierten Struktur zukommt: So könnte man die Rede der Spatialisierung von Musik auffassen. Stroppa geht es hingegen um einen kompositorischen Abgleich des Klangmaterials mit den Raumkonfigurationen, die sich ihrerseits auf alle denkbaren Materialparameter wie Spektrum, Dynamik, Zeitverlauf etc. beziehen. Denn Raum ist erst erfahrbar durch dasjenige, was in ihm klingt. Da Stroppa auf beiden Ebenen, der des Materials und der des Raums, je eigene Formmodelle festlegt, um aus der Verknüpfung beider konkrete Klanggestalten und ihr situatives Verhalten zu instanziieren, kann er auf der Basis seiner Hörerfahrung voraussagen, welches Material mit welchem Raumtyp gut ›kooperiert‹. In diesem einzelfallbezogenen Werturteil wandelt sich seine eigene Wahrnehmung via Kognition zur Komposition.

Auf theoretischer Ebene veranschaulichen zwei frühe Publikationen Stroppas diese innerkompositorische Verquickung. Im Aufsatz »Die musikalische

1 Unveröffentlichtes in deutscher Sprache geführtes Interview der Autorin mit Marco Stroppa vom 1.4.2018 im IRCAM, Paris. Das Interview war der Genese seiner Raumentwürfe gewidmet. Für den vorliegenden Aufsatz wurden Stroppas Ausführungen unter größtmöglicher Beibehaltung seiner Wortwahl von der Autorin in eine schriftliche Form überführt.

Beherrschung des Raumes«[2] resümierte er 1991 eine musikhistorische Folge kompositorischer Verfahren, Raum zu berücksichtigen, um sie entlang von vier Zielvorstellungen in eine Typologie zu überführen:

1. das Erreichen eines dynamischen Gleichgewichts zwischen den Klangquellen, das mithilfe elektronischer Verstärkung angestrebt wird, wodurch die Abzirkelung eines Hörraums unterstützt wird;
2. die Herstellung eines mikroskopischen Effekts, der qua elektronischer Verstärkung die Aufmerksamkeit auf einzelne musikalische Momente lenkt bzw. zu leise Passagen vor dem Versinken ins Nicht-Hörbare bewahrt;
3. die Vervielfältigung einer Klangquelle im Raum durch die Verteilung der Wiedergabe durch mehrere Lautsprecher;
4. die Spatialisierung als Umwandlung eines statischen Tons in eine Tonbewegung innerhalb eines vorab definierten Raums, wiederum durch die Projektion auf verschiedene Lautsprecher.[3]

Im folgenden Absatz skizziert er sein von all diesen Aspekten abweichendes persönliches Programm im kompositorischen Umgang mit Raum. Die für seine poiëtische Ordnung der Dinge bereits[4] herausgestellten Merkmale sind hier wiederzuerkennen:

1. den Raum in seiner vielfältigen Bedeutung als musikalisches Material organisieren;
2. die Parameter signifikanter Kontrollen musikalischer und perzeptiver Art herausfinden;
3. eine »ihres Namens würdige Partitur« des Raums erarbeiten;
4. die signifikanten Parameter auf einem symbolischen Niveau behandeln.[5]

Ein weiterer Artikel über die Raumdimension in der Musik gibt noch anderen Aufschluss, nämlich zur Frage, wo in seiner poiëtischen Architektur seine Sensibilität für Raum ihren Ort haben könnte. Gleich im Einleitungsabsatz versieht er Raum mit Merkmalen wie Ambiguität, Ungreifbarkeit und Zweideutigkeit:

> »Raum, mit seiner mehrdeutigen und ungreifbaren Aura: eines der größten ›Missverständnisse‹ in der Musik, und nicht nur heutzutage! Umschmeichelt von den einen, verachtet von den anderen, durchdrang diese ungewöhnliche Dimension mehrere Male das vergangene und gegenwärtige Repertoire, mal mit berauschendem, mal mit bitterem Erfolg. Wie lassen sich solch widersprüchliche ›Perfor-

2 Marco Stroppa, »Die musikalische Beherrschung des Raumes«, in: *Motiv: Musik in Gesellschaft anderer Künste* 4/5 (1991), übers. von Rudolf Kimmig, S. 22–24.
3 Ebenda, S. 24.
4 Vgl. Elena Ungeheuer, »Marco Stroppas Ordnung der Dinge«, im vorliegenden Band, S. 5–29.
5 Marco Stroppa, »Die musikalische Beherrschung des Raumes« (s. Anm. 2), S. 24.

> mances‹ erklären? Vor allem, wie macht man heute weiter? Bis wohin soll unsere kompositorische Forschung vorstoßen und so unsere Vorstellungskraft herausfordern?«[6]

Der darauffolgende Absatz trägt die Signatur seines Gefühls für komplexe Zusammenhänge: Auf nur wenigen Zeilen entfaltet Stroppa zahlreiche Eigenschaften, die als Parameter den Raum definieren und die, so seine Kritik, in diesem einen Begriff ›spazio‹ auf eigentlich unzulässige Weise zusammenschnurren:

> »Aber was meinen wir, die Musiker, mit diesem Begriff? Handelt es sich um eine einzige Dimension oder eher um eine Reihe von Dimensionen, die sich hinter einem gemeinsamen Namen verstecken? Selbst wenn wir die verschiedenen metaphorischen Verwendungsarten (Tonraum, Timbre, Kartesischer Raum verschiedener Dimensionen, etc.) auslassen, um in einem rein physikalischen Kontext zu bleiben, selbst wenn wir nicht die raumakustischen Parameter in Betracht ziehen – Parameter, die ein Komponist innerhalb eines Werks normalerweise nicht manipuliert –, ist das semantische Feld für das Wort ›Raum‹, das der Musik angeheftet wird, weiterhin extrem weitläufig.«[7]

In den Zukunft entwerfenden Schlusssätzen dieses Artikels findet sich eine innerhalb des Konvoluts seiner kunsttheoretischen Äußerungen seltene Stelle, in der sich Stroppa als Wagnerianer offenbart, der sich für die Idee des Gesamtkunstwerks als konsequente Antwort auf die Herausforderung im künstlerischen und technologisch versierten Umgang mit der Vielfalt des Wahrnehmbaren ausspricht: Es lebe das virtuelle Bayreuth! Ein Bekenntnis zur Tradition wird gleich mitgeliefert, soll sich doch das Bewährte bewahrt und um neue Dimensionen ergänzt wissen:

6 Marco Stroppa, »La Dimensione Spaziale della Musica«, in: *Programma e Atti della Conferenza Internazionale »Acoustics and Recovery of Spaces for Music«*, hrsg. von Eleonora Carletti und Domenico Stanzial, Ferrara 1993, S. 20: »Lo spazio, con la sua aura ambigua e impalpabile: uno dei grandi ›equivoci‹ della musica, e non soltanto al giorno d'oggi! Adulata dagli uni, disprezzata dagli altri, questa dimensione anomala è ›penetrata‹ a più riprese nel repertorio passato e presente, con un successo talvolta esaltante, talaltra amaro. Come spiegare delle ›performances‹ così contrastate? Soprattutto, come procedere al giorno d'oggi? Sin dove spingere la ricerca compositiva e provocare così il nostro immaginario?«

7 Ebenda: »Ma che si intende, noi, musicisti, con questo termine? Trattasi di una dimensione unica, o piuttosto di un insieme di dimensioni celate sotto un nome comune? Pur eliminando le varie utilizzazioni metaforiche (spazio di altezze, di timbri, spazio cartesiano a varie dimensioni, ecc.) per restare in un contesto puramente fisico, pur senza prendere in considerazione i parametri che caratterizzano l'acustica delle sale – cose che un compositore non è solito adoperare durante il suo lavoro – il campo semantico della parola ›spazio‹ applicato alla musica rimane tuttavia estremamente vasto.«

»In diesem Panorama, reich, aber nicht ausreichend, obliegt es dem Komponisten, eine Schreibweise auszudenken, die Raum mit den anderen Parametern der Kompositionstradition vereint. Es geht nicht um eine Neuerfindung aller Musik, sondern, im Gegenteil, um die Bereicherung der erworbenen Erfahrung durch die Einführung neuer Dimensionen. Diese musikalische Herausforderung ist immer noch unerfüllt, sowohl aus theoretischer als auch aus praktischer Sicht. Es wäre nicht utopisch danach zu streben, den Raum in das Abbild und die Ähnlichkeit des zu schreibenden Stücks zu komponieren, ein neues virtuelles Bayreuth! Bildet Utopie nicht das Fundament von Kunst?«[8]

Raum als Individualität und als Bezugssystem[9]

Schon bei der Arbeit an *Traiettoria* (1982–84) fiel Stroppas Umgang mit Raum im Vergleich zu gängigen Vorgehensweisen ungewöhnlich aus. Es gab ein Stereotonband, auf dem der einzelne elektronische Klang nicht im Sinne einer Panorama-Technologie auf einen besonderen Punkt platziert wurde. Jeder Klang war in sich bereits spatialisiert, indem Teile seines Spektrums verschiedenen Raumpunkten zugewiesen wurden. Zum Beispiel konnte ein Klangspektrum mit seinen tiefen Frequenzen links bei 0.75 beginnen, um sich dann bis zu den Höhen nach rechts bei 0.30 gewendet zu haben. Eine derart differenzierte Komposition der spektralen Anteile ließ sich mit dem Computer verwirklichen.

Darüber hinaus war das Tonband akusmatisch gestaltbar mittels Lautsprecher, die gezielt platziert und während des Konzerts ausgesteuert wurden. Die damals vorgeschriebenen 11 Lautsprecher, die um den Saal herum zu positionieren sind, stellten im Hinblick auf das bis zu 100 Lautsprecher auf der Bühne versammelnde Akusmoniums der Pariser Groupe de recherches musicales (GRM) einen Kompromiss dar. Neben dem so definierten großen Raum gibt es in dem Stück einen kleinen Raum bestehend aus zwei Lautsprechern neben dem Flügel und einem oben hinten. Beide Lautsprecherkreise bieten ausschließlich elektronische Klänge, der Flügel erfährt keine Verstärkung. Die

8 Ebenda, S. 23: »In questo panorama, ricco, ma non sufficiente, il ruolo del compositore è doppio: immaginare una scrittura che integri lo spazio agli altri parametri della tradizione compositiva, chè non si tratta di reinventare tutta la musica, ma, al contrario, di arricchire le esperienze acquisite introducendo delle nuove dimensioni. È una sfida musicale ancora aperta, sia dal punto di vista teorico che da quello pratico. Non sarebbe utopico aspirare a comporre lo spazio ad immagine e somiglianza del pezzo che si sta scrivendo, un nuovo Bayreuth virtuale! L'utopia non è forse il fondamento dell'arte?«

9 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf das unter Anm. 1 genannte Interview. Stroppa beschrieb *Traiettoria* als erstes, *Spirali* als zweites Vorspiel und die Radioopern als Nebenspiel, die ihn auf seine zwei Hauptakte, die Kammerelektronik und das akustische Totem vorbereiteten.

Idee von zwei Lautsprecherkreisen war Stroppa schon von akusmatischen Kompositionen der 1950er Jahre bekannt.

Stroppas Intention, Raumqualitäten im Inneren der Musik zu verankern, zeigt sich jenseits der Lautsprecherpositionierung daran, dass er das Resonanzverhalten des Flügels, das jeden angeschlagenen Klang spektral färbt und ihm eine Art Hallwirkung zukommen lässt, durch Eingriffe am Instrument (z. B. Pedalvorrichtungen, die die Dämpfung beeinflussen) kompositorisch kontrolliert umformt.[10]

Was sich fortan auf Stroppas musikalischem Weg als komponierter Raum manifestierte, geht nicht nur in der Nutzung jeweils zeitgemäßer Technologien der akustischen Spatialisierung auf. Vor dem Hintergrund von Stroppas Arbeit mit musikalischen Organismen als kleinste, markante und dynamische Gestalten (Organismo di Informazione Musicale, OIM) ist es bedeutsam, sich seine wahrnehmungspsychologische und kognitionswissenschaftliche Expertise zu vergegenwärtigen. Stroppa wusste intuitiv und qua bekannter Studien um Relationen von Vordergrund und Hintergrund, um Fusions- und Segregationsstrategien der Wahrnehmung sowie um die Genese von Werturteilen, also um den Zusammenhang zwischen der qualitativen Bewertung von Strukturen und situativ geltenden Bezugsgrößen. Konsequenterweise trug er bereits in frühen Werken kompositorisch Sorge für die Setzung von Bezugssystemen. Raum hat in beiden Sphären, in der der Gestalten und in der ihrer Bezugssysteme, eine wichtige Funktion, die Stroppa beide kompositionstechnisch adressiert.

Auf der Ebene der Gestalten trägt in etlichen Stücken eine auf sie zugeschnittene Räumlichkeit wesentlich dazu bei, diese als unverwechselbare Einzelelemente erkennbar zu halten. So ist in der auf acht Stimmen basierenden Radiooper *in cielo in terra in mare* (1992) jeder Stimme ihre eigene Hallkonfiguration zugewiesen, was zu einer kunstvollen Raumpolyphonie führt. Es ging dabei um Hall entlang verschiedener Parameter wie Hallzeiten, Lautstärke, spektrale Filter. Der Idee lag eine doppelte Medienerfahrung zugrunde. Zum einen ging es um die Umsetzung des konkreten Kompositionsauftrags, einer Oper fürs Radio. Braucht Oper eine Bühne, so hat die Radiooper entsprechend eine imaginäre Bühne. Ist diese imaginär, dann ist es auch ihr Raum, was diesen flexibel komponierbar macht.[11] Zum anderen hatte Stroppa in den 1980er Jahren am Pariser GRM einem Seminar beigewohnt, in dem es um Fragen des Masterings bei Rockmusik ging. Dort konnte er erfahren, wie jedem Spieler der Band ein individueller Raum zugewiesen wird. Erst im Ensemble wird das gesamte Zielspektrum vervollständigt.[12]

10 Vgl. die Kurzanalyse von *Traiettoria* in: Elena Ungeheuer, »Stroppas Ordnung der Dinge«, im vorliegenden Band, S. 5–29.

11 Interview mit Marco Stroppa am 1.4.2018 (s. Anm. 1).

12 Ebenda.

Dem Streichquartett *Spirali* (1988) liegen Raumprojektionen als Bezugssysteme zugrunde, die den Ambitus von nah und fern abstecken. Hier werden die Grundlagen gelegt für sein Konzept eines kontinuierlichen Raums, das die Kammerelektronik bestimmt. *Spirali* ist das einzige vollständig in Real-Time verwirklichte Werk Stroppas. Um die Hörer herum aufgestellte Lautsprecher – in Stroppas Nomenklatur heißt dieses Lautsprechersetup »immersiv« – übersetzen das Spiel mit Distanzen ins Hörbare. Innerhalb dieser Raumdimension manifestieren sich die Klänge in Gestalt geometrischer Figuren. Im Arbeitsbereich der Organisation wurde eine Typologie der zu verteilenden Einzelqualitäten erstellt. Jedes Instrument wird verstärkt und erhält ein kleines Hallgerät für die ersten Reflexionen und ein globales Hallgerät. Ein eigens vorgesehener Spieler dosiert anfangs rein manuell die Balance zwischen den digitalen Hallgeräten, was insgesamt gestisch schwierig zu arrangieren ist. Heute vereinfachen Automatisierungen die Regulierungen, die auch die Lautsprecherselektion betreffen.[13]

Un segno nello spazio (1992) für Streichquartett verwirklicht einen anderen Ansatz. Hier wird der Raum der OIMs selbst als Bezugssystem gedeutet und kompositorisch variiert. Stroppa wählt dafür die Ebene des Metrums, das er als sein primäres Bezugssystem und als seinen Raum deutet. Verändert sich das Metrum, erhalten alle musikalischen Erscheinungen eine andere Qualität. Die OIMs werden im ersten Satz des Werks prägnant vorgestellt. Im zweiten Satz verschiebt sich sukzessive das Metrum immer weiter, was sich musikphilosophisch unterstützt als ein Wandern von Gestalten durch wechselnde Räume hören lässt.[14]

Kammerelektronik: Raum als Kontinuum

Mit der Kammerelektronik entwarf Stroppa eine Gattung, bei der auf der Bühne eine innige Kontaktnahme zwischen Interpreten und Elektronik stattfindet.[15] Aus den Lautsprechern klingt einerseits die elektrische Verstärkung der live gespielten Instrumentalklänge, andererseits vorab verfertigte elektronische sowie live-elektronisch erzeugte Klänge. Bei je spezifischer kammermusikalischer Besetzung bietet jedes Werk mit jedem seiner Sätze eine andere Raumkonfiguration an. Sie setzt sich aus drei Grundgrößen zusammen: Position der Spieler auf der Bühne (die Spieler bewegen sich nicht während des

13 Vgl. dazu die Ausführungen zu Antescofo in Elena Ungeheuer, »Marco Stroppas musikalische Technologie«, im vorliegenden Band, S. 96–106.

14 Vgl. Elena Ungeheuer, »Dreidimensionalität des Zeichens. Zeichen der Dreidimensionalität. Musikalische Lesarten des Klangphilosophen Marco Stroppa«, in: Begleitheft zur CD *space*, Mainz 2018 (Wergo, 73722), S. 3–8.

15 Es geht im Wesentlichen um diese drei Werke: *Auras* (1995) für Metallperkussion und Kammerelektronik, *little i* (1996) für Flöte und Kammerelektronik, *I will not kiss your f.ing flag*, (2005) für augmentierte Posaune und Kammerelektronik.

Spiels), Position der elektrischen Verstärkung der Spieler und Art der Verstärkung der Spieler (im Wesentlichen »Lupe« oder »Unterstützung«). Die Verbindung von Material und Raum äußert sich beispielsweise darin, dass der Lupeneffekt nur bei leisen Klängen Anwendung finden kann.

Allgemein betrachtet wird der Begriff des Kontinuums vornehmlich in zweierlei Hinsicht mit Raum in Verbindung gebracht: als Qualität des Verschränktseins im Sinne des Raum-Zeit-Kontinuums der Relativitätstheorie oder als Wahrnehmungseffekt einer Blickfreiheit von nah zu fern, so in der Malerei oder Architektur. Die Augenbewegung, die im letztgenannten Fall den Eindruck von Kontinuität erzeugt, müsste, will man diesen Effekt in der Zeitkunst Musik erreichen, durch eine stetige Klangbewegung zwischen zwei Punkten ersetzt werden. Das geschieht illustrativ etwa im Sounddesign für Kinos und in ähnlich arbeitenden elektronischen Effekt-Stücken.

Der kontinuierliche Raum, von dem Marco Stroppa im Kontext seiner Kammerelektronik spricht, geht hingegen von einem konzeptuellen Kontinuum aus. Dieses existiert in der Relation der auf der Bühne platzierten Lautsprecher: Die Verbindung zwischen den Lautsprechern wird als stetig gedacht. Das Kontinuum ist keine Resultante, sondern konzeptuell vorgeschaltet, indem Linien planerisch entworfen werden, entlang derer die Lautsprecher aufzustellen sind. Ein Lautsprecher entspricht dabei nicht mehr einer Klangquelle, sondern ist mit dafür verantwortlich, dass virtuelle Klangquellen hörbar werden. Die Stetigkeit der jeweiligen Linie lässt sich umso präziser darstellen, je höher die Anzahl der Lautsprecher ist. Je weniger Lautsprecher für die Generierung von virtuellen Klangquellen verantwortlich sind, umso begrenzter ist die perfekte Hörposition, von der aus die kontinuierlichen Räume bestmöglich wahrgenommen werden können.

Dieser Konzeption und Realisierung kontinuierlicher Klangräume liegt die Technologie und das geometrische Interface des IRCAM Spatialisateurs (Spat) zugrunde. Der auf Forschungen der 1980er Jahre basierende und in den frühen 1990er Jahren entwickelte Spat ist ein Werkzeug, das eigentlich zur Spatialisierung von Klängen in Real-Time und zur künstlichen Verhallung entworfen wurde. Integriert in Max/MSP basiert der Spat auf einer Bibliothek von Audiosignalprozessoren, einer algorithmischen Verhallungsmaschine und einem Panning-Modul.[16] Die typischen Anwendungsbereiche wie Live-Konzerte, Mixing, Post-Production, Virtual Reality Umgebungen und interaktive Installationen interessierten Stroppa nicht. Er nutzte das Interface, um kontinuierliche Raumordnungen mittels geometrischer Linien dreidimensional zu definieren und deren klangliche Realisierung dem Spat überlassen zu können, dessen Rechenmodelle seit seinen Anfängen auf neuesten psychoakustischen Erkenntnissen basierten.

16 Vgl. Terence Caulkins und Jean-Marc Jot, »Spatialisateur. Spat introduction«, Paris 2008, online unter: http://support.ircam.fr/docs/spat/3.0/spat-3-intro/co/spat-3-intro.html [letzter Zugriff: 28.3.2019].

Das akustische Totem: Raum in physikalischer Präsenz

Stroppa ist Dramaturg. Es scheint, als störten ihn in der Luft befindliche Klänge, die man nicht sieht. So reifte schon länger die Idee, ein Stück für einen Lautsprecher zu machen, der die Rolle eines Spielers einnimmt, um der im Lautsprecher manifestierten musikalischen Elektronik physische Präsenz zu verleihen. Der Plan, Lautsprecher übereinander zu stapeln, um mit einem solchen Turm verschiedene kleine Räume zu komponieren, nahm seinen Ausgangspunkt beim Timée, das in den 1980er Jahren in der akustischen Abteilung am IRCAM erprobt wurde.[17] Das Timée bestand zunächst aus einem kleinen, einem mittelgroßen Kubus und einem Subwoofer als einer geschichteten Quelle mit insgesamt 14 Lautsprechern.

In einer ersten Phase der Arbeit mit einem Lautsprecherturm ging es darum, die Lautsprecher mit unterschiedlichen Frequenzbändern in verschiedene Richtungen abstrahlen zu lassen. Stroppas erstes so bestücktes Werk war *… of silence* (2007) für Saxofon und Kammerelektronik. Es nutzte ein vereinfachtes Timée mit 4 + 1 Lautsprechern, das im Zentrum der Bühne steht. Die Abstrahlfilter waren Kugel, Dipol, Niere und umgekehrte Niere, ferner kamen Filter und Phasenverschiebungen zum Einsatz. Was Stroppa als damals neue Klangerfahrung besonders hervorhebt, ist etwas, das an den Wänden montierte oder stehende Lautsprecher nicht erreichen konnten, nämlich die Wände um die Bühne herum anzuregen.

Eine zweite Arbeitsphase ist mit dem Werk *hist whist* (2009) für Violine und Kammerelektronik verknüpft. Nun geht es um eine veritable Lautsprechersäule, sodass sich der Klang in die Höhe entwickeln kann. Der Begriff des akustischen Totems entstand.[18] Die Abstrahlrichtungen befinden sich im rechten Winkel zueinander. Die Lautsprecher selbst mussten nicht von einer bestimmten Bauart sein, es genügte, irgendwelche Boxen vor Ort zu verwenden.

Die dritte Arbeitsphase drehte sich um die Oper *Re Orso* (2012). Hier erfährt Raum eine Theatralisierung in Gestalt eines beeindruckenden, mittig über der Bühne hängenden akustischen Totems. Es besteht aus acht Lautsprechern, die eine Spirale mit einem Drehwinkel von 45° formen. Die Klänge bewegen sich um die Säule herum sowie an der Säule entlang, von oben nach unten kontinuierlich oder in Sprüngen. Das akustische Totem in *Re Orso* ist symbolischer Ausdruck von Macht und agiert dramaturgisch zugespitzt in der Interaktion mit dem grausamen Bärenkönig, der bereits in seinem Erscheinen

17 Nicolas Misdariis, François Nicolas, Olivier Warusfel und René Caussé, »Radiation Control on Multi-Loudspeaker Device: La Timée«, in: *Proceedings of the 2001 International Computer Music Conference: 17–22 September 2001, Havana, Cuba,* San Francisco 2001, S. 306–309, online unter: https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2001.084/1 [letzter Zugriff: 15.4.2019].

18 Laut Stroppa bestand seinerseits keine Kenntnis über die gleichnamige kanadische Verkaufskampagne »Totem Acoustic« in der Lautsprecherbranche; vgl. online unter: https://baybloorradio.com/totem-acoustic [letzter Zugriff: 15.4.2019].

als Countertenor von zarter Statur die Spannung verkörpert, an der er schließlich zerbricht. An seinem allmählichen Untergang sind das akustische Totem und die synthetische Stimme des Wurms beteiligt, nicht zuletzt, wenn sie sich in die vom Totem zelebrierte Todesglocke des zuvor herausgeforderten Bärenkönigs verwandelt.[19]

Die vierte und bis dato letzte Arbeitsphase im Umgang mit Lautsprechertürmen betraf das Orchesterkonzert *Come play with me* (2018). Solist ist das akustische Totem, das wiederum der Familie der Säulen, also nicht der Vierecke oder der Kuben, entstammt. Stroppa ist sich der Eigenheit eines Orchestersolisten bewusst, dass sein Instrument infolge seiner Haltung vor allem zum Publikum hin abstrahlt. Dem Umstand kommt er mit den Abstrahlrichtungen der Lautsprecher nach. Ein Hauptlautsprecher befindet sich in der Mitte, drei gehen nach oben ab, drei nach unten. Die Raumabstrahlungen sind per Wörterbuch entlang von sechs Basiskonfigurationen definiert. Die konkreten Raumkonfigurationen hat Stroppa nach einigen Experimenten ausgewählt. Ferner gibt es vordefinierte Bewegungsformen zwischen den Raumkonfigurationen. Insgesamt sind 30 virtuelle Quellen softwaretechnisch definiert, die je nach Konfiguration unterschiedlich angesprochen werden und eine Polyphonie ergeben.

Come play with me zeigt erneut eine besondere Sorgfalt, Raumkonfigurationen mit Materialauswahl zu kombinieren. Auf der technologischen Basis des Physical Modellings klassifizierten Stroppa und sein Assistent Carlo Laurenzi Klangfamilien in einem Feld von Klängen bekannter und unbekannter Instrumente (z. B. Shakuhachi oder historischer Rundzink aus Pompeji), die sich jeweils durch eine besondere Instabilität hervortaten. Den physikalischen Bedingungen bewegter Systeme geschuldet trägt normalerweise kaum wahrnehmbar meist der allererste Moment des Einschwingvorgangs diese Instabilität in sich. Diese Klangnuancen wurden quasi unter ein akustisches Mikroskop gelegt, um besondere Klangwirkungen im Wechsel von erkennbaren und fremdartigen Erscheinungen hörbar zu machen. Auch experimentierten Stroppa und Laurenzi mit ungewöhnlichen Weisen, das physikalische Klangmodell zu erregen, sodass immer neue Arten instabiler Klangsituationen gesammelt und auf den Katalog von Raumkonfigurationen verteilt werden konnten.

Fazit

Marco Stroppa geht es nicht um den einen Raum, der alles umfasst, sondern um viele, qualitativ unterschiedliche Räume. Damit folgt er nicht den Verfechtern einer Containerphilosophie, die einen absoluten, alles umfassenden

19 Mehr zu *Re Orso* vgl. Giordano Ferrari, »Dramaturgie und Theater bei Marco Stroppa«, im vorliegenden Band, S. 63–75.

Raum begründen wollen. Wissenschaftshistorisch gesprochen wurde diese abgelöst von Theorien des relativen Raums, der sich in besonderen Beziehungen zwischen mehreren Größen ergibt und im Zusammenspiel dieser Größen verändert. Beide Positionen kennzeichnen den Spatial Turn als das diskursive Forum, das Raum aus verschiedenen disziplinären Perspektiven besondere Bedeutungen beimisst.[20] Von relativem Raum lässt sich im Hinblick auf Stroppas Werke am ehesten in der Kammerelektronik sprechen, wenn intime Beziehungen zwischen Instrumentalisten und Elektronik unter Aktivierung je besonderer Raumordnungen auf der Bühne zelebriert werden. Genau genommen resultiert dabei der Raum aber nicht aus der Beziehung und wird nicht durch diese modifiziert. Qua Komposition handelt es sich um festgelegte Raumkonfigurationen, die unterschiedliche Effekte auf die Wahrnehmung ausüben. Makroskopisch werden die Formteile der kammerelektronischen Werke auf diese Weise individualisiert.

Ein starkes Merkmal seines kompositorischen Umgangs mit Raum liegt darin, dass Stroppa mittels Raumdistinktionen die Individualisierung von Gestalten und Formteilen ansteuert. In den Radioopern werden die Rollen auf der imaginären Bühne per individueller Hallcharakteristik profiliert. In *Spirali* werden geometrische Linien referenziell eingesetzt, um mithilfe virtueller Quellen Raumeindrücke zwischen Qualitäten des Nah und Fern entwickeln; die Distinktion von Raumsituationen während des Stücks basiert auf einer Ordnung von Raumtypen (z. B. punktuell, zerstreut). Die OIMs stellen an sich bereits verwirklichte Individualisierungen der vorgeschalteten Generalisierungs-Ebene komponierter Klangmodelle dar. Die räumliche Disposition eines OIMs und seine räumlichen Entwicklungsoptionen gehen wiederum auf eine allgemeine raumspezifische Verhaltenstypologie zurück.

20 Vgl. Giuliana Bruno u. a., *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Jörg Döring und Tristan Thielmann, Bielefeld 2008; Stephan Günzel, *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2017.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Claude Debussy
(1/2) 2. Aufl., 144 Seiten
ISBN 978-3-921402-56-6

Mozart
Ist die Zauberflöte ein Machwerk?
(3) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik I
(4) 2. Aufl., 76 Seiten
ISBN 978-3-88377-069-7

Richard Wagner
Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?
(5) 3. Aufl., 112 Seiten
ISBN 978-3-921402-67-2

Edgard Varèse
Rückblick auf die Zukunft
(6) 2. Aufl., 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-150-2

Leoš Janáček
(7) 2. Aufl., 156 Seiten
ISBN 978-3-86916-387-1

Beethoven
Das Problem der Interpretation
(8) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik II
(9) 2. Aufl., 104 Seiten
ISBN 978-3-88377-015-4

Giuseppe Verdi
(10) 2. Aufl., 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-661-3

Erik Satie
(11) 3. Aufl., 119 Seiten
ISBN 978-3-86916-388-8

Franz Liszt
(12) 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-047-5

Jacques Offenbach
(13) 115 Seiten
ISBN 978-3-88377-048-2

Felix Mendelssohn Bartholdy
(14/15) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-055-0

Dieter Schnebel
(16) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-056-7

J.S. Bach
Das spekulative Spätwerk
(17/18) 2. Aufl., 132 Seiten
ISBN 978-3-88377-057-4

Karlheinz Stockhausen
… wie die Zeit verging …
(19) 96 Seiten
ISBN 978-3-88377-084-0

Luigi Nono
(20) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-072-7

Modest Musorgskij
Aspekte des Opernwerks
(21) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-093-2

Béla Bartók
(22) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-088-8

Anton Bruckner
(23/24) 163 Seiten
ISBN 978-3-88377-100-7

Richard Wagner
Parsifal
(25) – vergriffen –

Josquin des Prés
(26/27) 143 Seiten
ISBN 978-3-88377-130-4

Olivier Messiaen
(28) – vergriffen –

Rudolf Kolisch
Zur Theorie der Aufführung
(29/30) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-133-5

Giacinto Scelsi
(31) 2. Aufl., 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-389-5

Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten
(32/33) 190 Seiten
ISBN 978-3-88377-149-6

Igor Strawinsky
(34/35) 136 Seiten
ISBN 978-3-88377-137-3

Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen
(36) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-170-0

Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II
(37/38) 182 Seiten
ISBN 978-3-88377-171-7

Ernst Křenek
(39/40) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-185-4

Joseph Haydn
(41) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-186-1

J.S. Bach
»Goldberg-Variationen«
(42) 106 Seiten
ISBN 978-3-88377-197-7

Franco Evangelisti
(43/44) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-212-7

Fryderyk Chopin
(45) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-198-4

Vincenzo Bellini
(46) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-213-4

Domenico Scarlatti
(47) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-229-5

Morton Feldman
(48/49) – vergriffen –

Johann Sebastian Bach
Die Passionen
(50/51) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-238-7

Carl Maria von Weber
(52) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-240-0

György Ligeti
(53) – vergriffen –

Iannis Xenakis
(54/55) – vergriffen –

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Ludwig van Beethoven
Analecta Varia
(56) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-268-4

Richard Wagner
Tristan und Isolde
(57/58) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-269-1

Richard Wagner
Zwischen Beethoven und Schönberg
(59) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-280-6

Guillaume Dufay
(60) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-281-3

Helmut Lachenmann
(61/62) – vergriffen –

Theodor W. Adorno
Der Komponist
(63/64) 146 Seiten
ISBN 978-3-88377-310-0

Aimez-vous Brahms
»the progressive«?
(65) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-311-7

Gottfried Michael Koenig
(66) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-352-0

Beethoven
Formale Strategien der späten Quartette
(67/68) 179 Seiten
ISBN 978-3-88377-361-2

Henri Pousseur
(69) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-376-6

Johannes Brahms
Die Zweite Symphonie
(70) 123 Seiten
ISBN 978-3-88377-377-3

Witold Lutosławski
(71/72/73) 223 Seiten
ISBN 978-3-88377-384-1

Musik und Traum
(74) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-396-4

Hugo Wolf
(75) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-411-4

Rudolf Kolisch
Tempo und Charakter in Beethovens Musik
(76/77) – vergriffen –

José Luis de Delás
(78) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-431-2

Bach gegen seine Interpreten verteidigt
(79/80) – vergriffen –

Autoren-Musik
Sprache im Grenzbereich der Künste
(81) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-448-0

Jean Barraqué
(82) 113 Seiten
ISBN 978-3-88377-449-7

Claudio Monteverdi
Vom Madrigal zur Monodie
(83/84) 186 Seiten
ISBN 978-3-88377-450-3

Erich Itor Kahn
(85) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-481-7

Palestrina
Zwischen Démontage und Rettung
(86) 83 Seiten
ISBN 978-3-88377-482-4

Johann Sebastian Bach
Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk
(87) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-494-7

Claudio Monteverdi
Um die Geburt der Oper
(88) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-495-4

Pierre Boulez
(89/90) 170 Seiten
ISBN 978-3-88377-506-7

Gustav Mahler
Der unbekannte Bekannte
(91) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-521-0

Alexander Zemlinsky
Der König Kandaules
(92/93/94) 259 Seiten
ISBN 978-3-88377-546-3

Schumann und Eichendorff
(95) 89 Seiten
ISBN 978-3-88377-522-7

Pierre Boulez II
(96) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-558-6

Franz Schubert
»Todesmusik«
(97/98) 194 Seiten
ISBN 978-3-88377-572-2

W. A. Mozart
Innovation und Praxis
Zum Quintett KV 452
(99) 126 Seiten
ISBN 978-3-88377-578-4

Was heißt Fortschritt?
(100) 157 Seiten
ISBN 978-3-88377-579-1

Kurt Weill
Die frühen Jahre 1916–1928
(101/102) 171 Seiten
ISBN 978-3-88377-590-6

Hans Rott
Der Begründer der neuen Symphonie
(103/104) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-608-8

Giovanni Gabrieli
Quantus vir
(105) 125 Seiten
ISBN 978-3-88377-618-7

Gustav Mahler
Durchgesetzt?
(106) 122 Seiten
ISBN 978-3-88377-619-4

Perotinus Magnus
(107) 109 Seiten
ISBN 978-3-88377-629-3

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Hector Berlioz
Autopsie des Künstlers
(108) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-630-9

Isang Yun
Die fünf Symphonien
(109/110) 174 Seiten
ISBN 978-3-88377-644-6

Hans G Helms
Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit
(111) 150 Seiten
ISBN 978-3-88377-659-0

Schönberg und der Sprechgesang
(112/113) 186 Seiten
ISBN 978-3-88377-660-6

Franz Schubert
Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk
(114) 140 Seiten
ISBN 978-3-88377-673-6

Max Reger
Zum Orgelwerk
(115) 82 Seiten
ISBN 978-3-88377-700-9

Haydns Streichquartette
Eine moderne Gattung
(116) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-701-6

Arnold Schönbergs
»Berliner Schule«
(117/118) 178 Seiten
ISBN 978-3-88377-715-3

J.S. Bach
Was heißt »Klang=Rede«?
(119) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-731-3

Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption
(120/121/122) 245 Seiten
ISBN 978-3-88377-738-2

Charles Ives
(123) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-760-3

Mauricio Kagel
(124) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-761-0

Der späte Hindemith
(125/126) 187 Seiten
ISBN 978-3-88377-781-8

Edvard Grieg
(127) 147 Seiten
ISBN 978-3-88377-783-2

Luciano Berio
(128) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-784-9

Richard Strauss
Der griechische Germane
(129/130) 146 Seiten
ISBN 978-3-88377-809-9

Händel unter Deutschen
(131) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-829-7

Hans Werner Henze
Musik und Sprache
(132) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-830-3

Im weißen Rössl
Zwischen Kunst und Kommerz
(133/134) 192 Seiten
ISBN 978-3-88377-841-9

Arthur Honegger
(135) 122 Seiten
ISBN 978-3-88377-855-6

Gustav Mahler: Lieder
(136) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-856-3

Klaus Huber
(137/138) 181 Seiten
ISBN 978-3-88377-888-4

Aribert Reimann
(139) 125 Seiten
ISBN 978-3-88377-917-1

Brian Ferneyhough
(140) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-918-8

Frederick Delius
(141/142) 207 Seiten
ISBN 978-3-88377-952-2

Galina Ustwolskaja
(143) 98 Seiten
ISBN 978-3-88377-999-7

Wilhelm Killmayer
(144/145) 167 Seiten
ISBN 978-3-86916-000-9

Helmut Lachenmann
(146) 124 Seiten
ISBN 978-3-86916-016-0

Karl Amadeus Hartmann
Simplicius Simplicissimus
(147) 138 Seiten
ISBN 978-3-86916-055-9

Heinrich Isaac
(148/149) 178 Seiten
ISBN 978-3-86916-056-6

Stefan Wolpe I
(150) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-087-0

Arthur Sullivan
(151) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-103-7

Stefan Wolpe II
(152/153) 194 Seiten
ISBN 978-3-86916-104-4

Maurice Ravel
(154) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-156-3

Mathias Spahlinger
(155) 142 Seiten
ISBN 978-3-86916-174-7

Paul Dukas
(156/157) 189 Seiten
ISBN 978-3-86916-175-4

Luigi Dallapiccola
(158) 123 Seiten
ISBN 978-3-86916-216-4

Edward Elgar
(159) 130 Seiten
ISBN 978-3-86916-236-2

Adriana Hölszky
(160/161) 188 Seiten
ISBN 978-3-86916-237-9

Allan Pettersson
(162) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-275-1

Albéric Magnard
(163) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-331-4

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Luca Lombardi
(164/165) 193 Seiten
ISBN 978-3-86916-332-1

Jörg Widmann
(166) 99 Seiten
ISBN 978-3-86916-355-0

Mark Andre
(167) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-393-2

Nicolaus A. Huber
(168/169) 187 Seiten
ISBN 978-3-86916-394-9

Benjamin Britten
(170) 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-422-9

Ludwig van Beethoven
»Diabelli-Variationen«
(171) 113 Seiten
ISBN 978-3-86916-488-5

Beat Furrer
(172/173) 158 Seiten
ISBN 978-3-86916-489-2

Antonín Dvořák
(174) 134 Seiten
ISBN 978-3-86916-503-5

Enno Poppe
(175) 141 Seiten
ISBN 978-3-86916-561-5

Gérard Grisey
(176/177) 162 Seiten
ISBN 978-3-86916-562-2

Charles Valentin Alkan
(178) 135 Seiten
ISBN 978-3-86916-600-1

Heiner Goebbels
(179) 108 Seiten
ISBN 978-3-86916-649-0

Alvin Lucier
(180/181) 202 Seiten
ISBN 978-3-86916-650-6

Rolf Riehm
(182) 118 Seiten
ISBN 978-3-86916-708-4

Klaus Ospald
(183) 101 Seiten
ISBN 978-3-86916-743-5

Jürg Baur
(184/185) 153 Seiten
ISBN 978-3-86916-747-3

Marco Stroppa
(186) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-819-7

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck
306 Seiten
ISBN 978-3-88377-214-1

Walter Braunfels
203 Seiten
ISBN 978-3-86916-356-7

John Cage I
2. Aufl., 162 Seiten
ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II
2. Aufl., 361 Seiten
ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I
363 Seiten
ISBN 978-3-88377-487-9

Hanns Eisler
Angewandte Musik
223 Seiten
ISBN 978-3-86916-217-1

Geschichte der
Musik als Gegenwart.
Hans Heinrich Eggebrecht
und Mathias Spahlinger
im Gespräch
141 Seiten
ISBN 978-3-88377-655-2

Klangkunst
199 Seiten
ISBN 978-3-88377-953-9

Gustav Mahler
362 Seiten
ISBN 978-3-88377-241-7

Bohuslav Martinů
160 Seiten
ISBN 978-3-86916-017-7

Mozart
Die Da Ponte-Opern
360 Seiten
ISBN 978-3-88377-397-1

Isabel Mundry
197 Seiten
ISBN 978-3-86916-157-0

Die Musik – eine Kunst
des Imaginären?
230 Seiten
ISBN 978-3-86916-504-2

Musik der anderen Tradition
Mikrotonale Tonwelten
297 Seiten
ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie
213 Seiten
ISBN 978-3-88377-889-1

Philosophie des
Kontrapunkts
256 Seiten
ISBN 978-3-86916-088-7

Wolfgang Rihm
163 Seiten
ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg
– vergriffen –

Franz Schubert
305 Seiten
ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I
346 Seiten
ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II
390 Seiten
ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann
223 Seiten
ISBN 978-3-88377-842-6

Telemann und die urbanen
Milieus der Aufklärung
233 Seiten
ISBN 978-3-86916-601-8

Manos Tsangaris
201 Seiten
ISBN 978-3-86916-423-6

Ralph Vaughan Williams
218 Seiten
ISBN 978-3-86916-712-1

Anton Webern I
315 Seiten
ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II
427 Seiten
ISBN 978-3-88377-187-8

Hans Zender
168 Seiten
ISBN 978-3-86916-276-8

Bernd Alois Zimmermann
183 Seiten
ISBN 978-3-88377-808-2